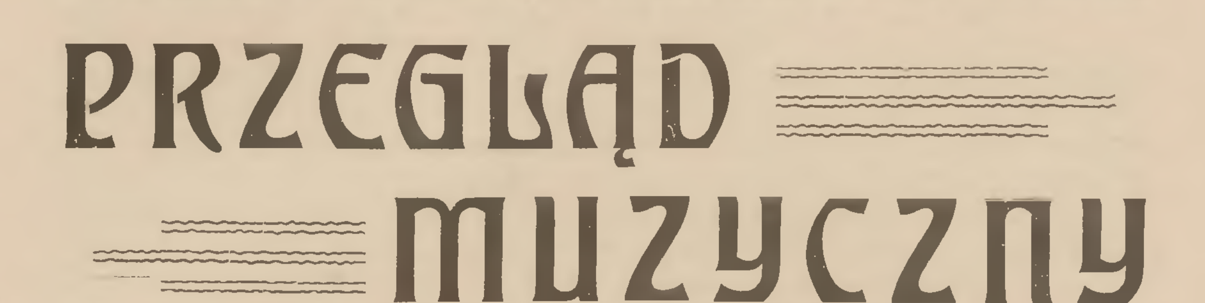
PRZEGLĄD MUZYCZNY

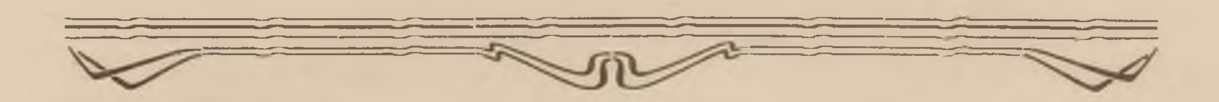
WARSZAWA, 1 Luty 1912 r.
ZESZYT 3 (81).
ROK V.

TREŚĆ NUMERU 3.

Z książki Józefa Hofmana: *O grze fortepianowej. Materjały do dziejów Filharmonji Warszawskiej. Nowe książki polskie o muzyce. List z Wiednia. Opera i koncerty. Kronika. Muzyka na prowincji.*

1 Lutego 1912 r. № 3 (81).





Z książki Józefa Hofmana „O grze fortepjanowej“*).

Kilka uwag pod adresem przyszłych pjanistów.

Jeżeli niektóre najprostsze uwagi nie przyczyniają się w zupełności do postępów w grze, to w każdym razie mogą one znacznie ułatwić pracę, choćby nawet uwagi te dla niektórych osób wydały się zaledwie godnemi, żeby zwrócić na nie uwagę. Bądź co bądź mają one dużą wartość, i dołożę starań, aby dowieść tego.

* * *

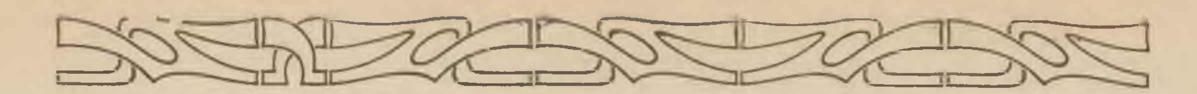
Specjalną uwagę należy zwrócić na wyjątkowo korzystną pracę w godzinach rannych; ta pora ma stanowczą przewagę nad pozostałą częścią dnia. Nieomylnym zadatkiem postępu w pracy jest świeżość umysłu po wypoczynku nocnem; powiem nawet jeszcze więcej: dobrze jest grać godzinę lub pół przed śniadaniem, lecz pozwolę sobie dać małą prozaiczną radę: przed rozpoczęciem gry wytrzeć klawisze i umyć ręce. Bowiem daleko przyjemniej jest przyjmować pokarmy, jeżeli stół jest czysty. To samo da się powiedzieć o fortepjanie; nie można grać czysto na brudnych klawiszach.

Chciałbym zobowiązać każdego, aby nie grał dłużej jak godzinę, a najwyżej dwie z przerwą dostosowaną do warunków, w jakich się grający znajduje i siły, jaką rozporządza. Poczem należy iść na przechadzkę i nie myśleć więcej o muzyce. Takie „przewietrzenie rozumu“ konieczne jest, jeżeli rezultaty tylko co dokonanej pracy mają dojrzeć w mózgu i przejść następnie w ciało i krew. Każdy nowowystudjowany utwór powinien się utrwalić w całym organizmie, podobnie jak klisza ze zdjęciem fotograficznem utrwala się w specjalnym rozczynie. I jeżeli nie mieliśmy dostatecznie czasu na utrwalenie naszej pracy, to wyniki jej przepadną marnie i trzeba ją będzie rozpoczynać każdy raz na nowo. Każdy obraz akustyczny, czy dźwiękowy odbija się przy pomocy ucha na narzędziu mózgowem; zadanie pjanisty polega na tem, żeby za pośrednictwem palców odtworzył przejęte wrażenia, które przy współudziale instrumentu zamienią znowu obraz na dźwięki.

Po każdych 30-tu minutach, bez względu na czem się zatrzymamy, robić krótką, choćby pięciominutową przerwę. Bierzmy przykład z malarza, który zamyka oczy na pięć minut, żeby otworzywszy je znowu, mógł uchwycić świeże barwy.

---

*) Broszurka wydana została drukiem w języku angielskim; korzystamy z tłumaczenia rosyjskiego. Przyp. Red.



Należy się starać, żeby naprawdę słyszeć zagrany dźwięk. Albowiem każdy niezauważony ton zaznaczy się jako plama na odbiciu fotograficznem mózgowem. Każdy poszczególny dźwięk trzeba słyszeć nie tylko psychicznie, ale i fizycznie; temu warunkowi trzeba podporządkować biegłość. Aby zachować jaskrawe wrażenie, niema potrzeby egzercytować się głośno; niech natężenie wewnętrzne zastąpi siłę zewnętrzną; wdzięczny nam będzie za to słuch. Na twierdzenie teoretyczne: jaka energja, takie rezultaty, odpowiadam własnem: duża energja, powściągliwa siła i umiarkowane jej zaznaczenie. Palec niech będzie przygotowany, jak gdyby do mocnego uderzenia, uderzenie jednak niech będzie umiarkowane i miękkie. Ciągła gra forte czyni grę ordynarną. Z drugiej znów strony dłuższa gra piano wywołuje w mózgu zamglone wrażenia, skutkiem czego staje się niec zysta i niepewna. Od czasu do czasu trzeba grać forte, żeby rozwinąć wytrzymałość fizyczną. Po większej części radzę jednak grać z umiarkowaną energją. Będą nam wdzięczni za to, między innemi, nasi sąsiedzi.

Należy unikać systematycznego lub „metodycznego“ egzercytowania, jak niektórzy się wyrażają. Systematyczność – to śmierć wolnej woli, tej nieskrępowanej woli, która jest duszą sztuki.

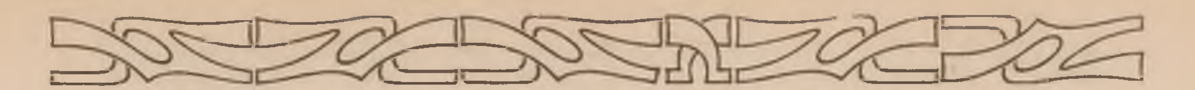
Jeżeli każdego dnia o jednej i tej samej porze grać jeden i ten sam ustęp z jakiejkolwiek etiudy, czy też innego utworu, dojdzie się, być może, do pewnej technicznej doskonałości, ale łatwość wykonania niechybnie na tem ucierpi; sztuka wymaga przejawów emocyjnych; systematyczna eksploatacja naszej emocji nie może jej nie przytępić.

O ćwiczeniach palcowych. Ćwiczenia te nie powinny być częste, długie i nie należy przeznaczać na nie więcej jak półgodziny dziennie.

Codzienna półgodzinna praktyka w ciągu roku jest wystarczającą dla tego lub innego ćwiczenia; a jeżeli które z nich już przyswoiliśmy sobie, to i pocóż powtarzać je stale? Ćwiczenia takie radzę stosować, jako przedwstępny aparat rozgrzewający (środek wypróbowany). Jeżeli ręce są rozgrzane, miękkie i elastyczne, „rozegrane“, jak się pjaniści wyrażają, zaprzestać grać ćwiczenia i powtarzać je dopiero — w razie życzenia — następnego dnia. Ćwiczenia jednak te może zastąpić skutecznie ciepła woda. Jeżeli kto zechce skorzystać z mojej metody i włoży ręce na pięć minut do gorącej wody, przekona się o pożyteczności tego środka.

O ćwiczeniu pamięci. Chcąc uczynić pamięć zdolniejszą do przyjmowania i przechowywania wrażeń, należy stosować takie ćwiczenia. Zacząć od krótkiej kompozycji. Analizować formę utworu i jego właściwości architektoniczne. Grać daną kompozycję pewien czas dokładnie z nut; zatem zaprzestać grać i spróbować przeprowadzić myślą rozbiór analityczny studjowanej kompozycji; postarajmy się usłyszeć utwór wewnętrznie. Jeżeli pozostały nam w pamięci niektóre fragmenty, powtarzać z nut brakujące, ale nie przy fortepjanie. Zbliżywszy się po pewnym czasie do instrumentu, postarajmy się zagrać cały utwór z pamięci. Gdybyśmy się stale w jednem i tem samem miejsciu gubili, grać wtedy tylko trudny do zapamiętania ustęp, potem zacząć grać od początku i skonstatować, czy lepiej pójdzie wiadome miejsce. W razie ponowej omyłki, trzeba w dalszym ciągu czytać kompozycję bez fortepjanu, ale pod żadnym pozorem nie należy grać w ten sposób, żeby opuszczać trudne do opanowania nieszczęśliwe miejsce. Resztę zostawić czasowi; on pokona niebezpieczne takty i wyrówna całą kompozycję.

Przy zbyt silnem naprężeniu myśli można nie zwrócić uwagi na logiczny rozwój utworu, co pomyli pamięć i zaszkodzi jej wrażliwości. Jeszcze jeden szczegół,



dotyczący łatwego zapamiętania: kiedy uczymy się grac, dany utwór podlega bezwiednie asocjacji z wieloma rzeczami, z któremi niema nic wspólnego. Do tych „rzeczy“ zaliczam miękką lub twardą klawjaturę, zwierzchnią szatę fortepjanu, kolor i deseń tapet, jakąś plamę na kości słoniowej klawisza, obrazy na ścianach, część pokoju, w której stoi fortepjan, inaczej mówiąc: wszystko to, co nas otacza podlega bezwiednej asocjacji z nowo wystudjowaną kompozycją. Jeżeli mamy za mało doświadczenia, żeby zapomnieć na pewien czas o tych przedmiotach, napróżno starać się będziemy zagrać dany utwór w zmienionem otoczeniu, czy też w domu przyjaciół, lub w sali koncertowej.

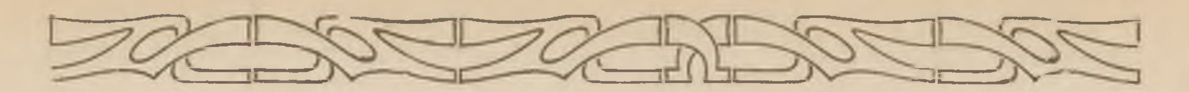
Wtedy winę przypisujmy naszej pamięci i oskarżamy ją o niesłowność. Faktem jest jednak, że pamięć nasza, zbyt dokładna i stała, gubiła się wskutek nieobecności lub też zmiany zwykłego otoczenia. Zatem, jeżeli kto chce mieć absolutną pewność do swojej pamięci, niechaj gra dany utwór w różnych warunkach; przyczyni się to do oddzielenia w umyśle zwykłego otoczenia od kompozycji.

P r a c a t e c h n i c z n a. Należy grać utwory wartościowe i układać z nich samemu ćwiczenia techniczne. Prawie w każdej kompozycji, którą gramy, znajdzie się miejsce, o którem sumienie nam powie, że dla odtworzenia tego ustępu nie wystarczą dobre chęci, że trzeba jeszcze popracować i wysubtelnić stronę dynamiczną i rytmiczną. Na ustęp taki należy zwrócić specjalną uwagę; trzeba jednak od czasu do czasu grać cały utwór od początku do końca, a to w tym celu żeby miejsce poprawione złączyło się organicznie z całością dzieła. Pamiętajmy, że często ustęp trudniejszy „idzie“ dobrze, jeżeli go gramy oddzielnie, a wstawiony na właściwe miejsce zupełnie się nie udaje. Pod tym względem trzeba naśladować mechanika. Kiedy części składowe maszyny wykończają się w warsztatach, trzeba je jeszcze umiejętnie złożyć, żeby stworzyły całość. Tak samo ma się sprawa z kompozycją, a sprawdzić poprawione miejsce najlepiej w ten sposób, że łączymy je z przedostatnim i z następnym taktem, potem dodajemy z każdej strony jeszcze po dwa, trzy, cztery i więcej taktów, dopóki nie poczujemy trwardego gruntu pod palcami; tylko w takim wypadku przy pracy technicznej zużytkowany został cały posiadany materjał. Albowiem samo mistrzowskie pokonanie trudności per se nie może zagwarantować jeszcze powodzenia.

Wielu pjanistów gra niektóre utwory całemi latami, jednak w końcu, kiedy są proszeni, żeby zagrali, uwydatniają się jasno wszystkie niedokładności wykonania, czyli że utwór niedostatecznie wystudjowali; zresztą prawie kategorycznie można zapewnić, żeutwór ten nigdy nie będzie dokładnie wystudjowany, gdyż wadliwie jest opracowywany.

L i c z b a k o m p o z y c j i. Im więcej można mieć w repertuarze ostatecznie wykończonych kompozycji, tem więcej jest szans do rozwinięcia wszechstronności stylu. Każdy wartościowy utwór posiada cechy indywidualne, które wymagają specjalnego opracowania. Dobrze jest umieć na pamięć stosunkowo dużo utworów i przy warunku technicznego wydoskonalenia grać je przez pewien czas w ciągu tygodnia, ale nie każdą z nich kilka razy pod rząd. Grajmy kompozycje jedną za drugą, a kiedy powrócimy do pierwszej wyda się nam zupełnie nową. Metodą tę wypróbowałem i uważam ją za bardzo dobrą, gdy chodzi o powiększenie repertuaru.

G r a ć w s z y s t k o p a l c a m i, starając się, aby ręce miały o ile można najmniej ruchu; ramiona trzymać należy swobodnie. Ręce powinny być w linji prawie horyzontalnej z nieznacznem pochyleniem ramion w stronę klawjatury. Grać palcami skrzywionemi, starając się uderzać końcem palca w środek klawisza. To daje pewność i grającemu i palcom.



O grze oktawami. Przedewszystkiem grać oktawy tak, jak gdybyśmy grali oddzielne nuty jednym palcem każdej ręki. Podnieść dosyć wysoko pierwszy i piąty palec i opuścić na klawisze bez udziału kiści ręki. W końcu można się uciec do pomocy kiści, niekiedy nawet całe jręki, muskułów ramion, jakkolwiek te dwa ostatnie środki powinny być zachowane dla miejsc wymagających silniejszej energji.

Jeżeli oktawy, które należy grać z większą siłą, spotykają się na znacznej przestrzeni, wtedy najlepiej podzielić pracę pomiędzy muskuły palców, kiści ręki i ramion. Przy takim racjonalnym podziale ręka uniknie sforsowania, a wykonawca zyska na wytrzymałości; zresztą stosuje się to tylko przy brawurowych miejscach. Ustępy o bardziej śpiewnym charakterze wykonawca powinien odtworzyć przy pomocy jednego z tych środków i to najbardziej odpowiedniego.

Pedał. Nie brać zbyt często pedału; najbardziej jednak wystrzegać się trzymać go za długo, wtedy bowiem pedał jest śmiertelnym wrogiem przejrzystości Pomimo to należy grać z pedałem każdą nową kompozycję, gdyż w razie odzwyczajenia się od używania pedału, noga będzie przeszkadzała palcom.

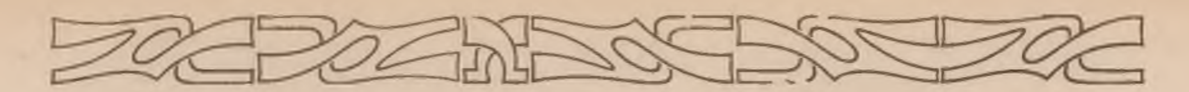
Nie grać nigdy z metronomem. Metronomu można używać do małego pasażu, żeby wypróbować możność wykonania go w ścisłem tempie. Kiedy jednak przekonamy się o rezultacie korzystnym czy też ujemnym, należy przedewszystkiem zatrzymać metronom. W porównaniu z metrononem rytm naprawdę muzyczny jest nierytmiczny, z drugiej znów strony ścisłe przestrzeganie tempa nie jest muzyczne i czyni grę martwą. Trzeba dokładnie określić czas, niezbędny do wykonania danego frazesu, tem nie mniej jednak w granicach tego ustępu można zmienić rytm, godząc go z muzycznem znaczeniem frazesu. Odczucie indywidualne, powiedziałbym: indywidualne bicie pulsu, jest wszystkiem w muzycznej interpretacji dzieła: ono daje życie martwym nutom.

Należy się jednak wystrzegać, aby nie być zbyt indywidualnym.

Unikać nadmiaru, gdyż w takim razie rytm będzie gorączkowy, i strona artystyczna wykonania ucierpi na tem bardzo.

Jak należy siedzieć przy fortepjanie. Trzymać się prosto, niewyprężając się; obie nogi powinny być zbliżone do pedałów i znajdować się w takiej pozycji, jakgdyby były przygotowane do naciśnięcia pedału. Rozpoczynając frazes muzyczny, ręce powinny być na klawiszach, żeby można śledzić ruch rąk, który powinien być zaokrąglony. Wogóle wystrzegać się ruchów ostrych i pod kątem; taki ruch powoduje silne tarcie w stawach, wymaga dużego zużytkowania sił, i, co zatem idzie, przyczynia się do zmęczenia.

Uczęszczać tylko na dobre koncerty. Nie należy przypuszczać, że u ślepca można się nauczyć patrzeć, czyli że słuchając, jak dany utwór nie powinien być wykonywany, nauczymy się tą drogą dobrze go interpretować, choć byśmy nawet unikali błędów, zauważonych u niepowołanego wykonawcy. Do złej muzyki przyzwyczaić się można bardzo łatwo; niebezpieczeństwa tego należy unikać. Cobyśmy powiedzieli np. o ojcu, który świadomie pozwala synowi przebywać w złem towarzystwie, aby tą drogą nauczył się dobrych obyczajów. Tego rodzaju eksperyment jest niebezpieczny. Słuchając złej muzyki, zachęcamy szarlatana do dalszych wykroczeń przeciwko smakowi estetycznemu i artystycznej stronie wykonania i stajemy się jego wspólnikami. Przyczyniamy się przez to do zaniku dobrego smaku artystycznego, który może zejść do tego stopnia, że naprawdę dobre koncerty nie będą miały powodzenia. Jeżeli zaś chcemy, aby w danem środowisku kultywowano tylko muzykę wartościową, należy nie uczęszczać na koncerty o wątpliwej wartości artystycznej.



T e n k t o g r a p u b l i c z n i e, niech pamięta, że dopóki dany utwór nie zagra publicznie dwa lub trzy razy, nie może powiedzieć, że utwór opanował już do tego stopnia, że każdy detal wypadnie według zamierzeń. Należy przewidywać małe niespodzianki. Nie trzeba zapominać, że warunki akustyczne różnych sal stanowią duże niebezpieczeństwo dla grającego. Złe usposobienie, czy też mała niedyspozycja, powściągliwe, lub też chłodne i niedowierzające audytorjum—wszystko to są rzeczy, z któremi trzeba się często spotykać. Lecz warunki akustyczne w ciągu całego wykonywania programu nie ulegają zmianie i o ile nie będą łaskawymi sprzymierzencami, lecz wrogami, osądzą na śmierć każdy wysiłek szlachetnego odtworzenia obrazu dźwiękowego.

Niesprzyjające warunki akustyczne bardzo często łagodzi pedał. Twierdzę to na zasadzie własnego doświadczenia. W niektórych salach mój fortepjan dźwięczał tylko wtedy, kiedy pozostawiałem nogę przez pewien czas na pedale; w innych znów wypadkach musiałem się powstrzymywać od pedalizowania. Wiem, że o użyciu pedału napisano wiele rozpraw, ale to są wszystko teorje, które tracą swoje znaczenie przy pierwszem praktycznem zastosowaniu na estradzie. W kwestji pedalizacji może decydować jedynie doświadczenie.

O c z y t a n i u k s i ą ż e k z z a k r e s u m u z y k i. Mowiąc o książkach z dziedziny muzyki radzę je czytać, ale zbytnio nie ufać, jakkolwiek każde twierdzenie stwierdzają argumentem, i nie patrząc na to, że argument ten wyda zdaje się być przekonywającym. W sztuce częściej mamy do czynienia z wyjątkami aniżeli z prawami i zasadami. W sztuce każdy genjusz daje nam w swoich dziełach przeczucie nowych praw, zaś każde prawo przygotowane zostało przez prawo już istniejące, podobnie jak prawa obecne przygotowują nowe, po nich nastąpić mające. Zatem wszystkie teorje w muzyce powinny być tylko problematyczne, wszelkie dogmaty w sztuce prowadzą do absurdu. Muzyka—to mowa, mowa muzyków. Muzyka też jest ich państwem. Pozwólcie każdemu z muzyków przemawiać własnym językiem, tak jak on myśli i czuje, tylko pod warunkiem żeby był szczery. Tolstoj wygłosił wielką prawdę, twierdząc, że na świecie są tylko trzy istotnie ważne rzeczy: szczerość, szczerość i jeszcze raz szczerość.

Materjały do dziejów Filharmonji Warsz. i pierwszej w kraju orkiestry symfonicznej.

(Ciąg dalszy)

W dalszym ciągu podajemy listę solistów, przyjmujących udział w koncertach Filh. Warsz i W. O. S.

W SEZONIE	1901/2	1902/3	1903/4	1904/5	1905/6	1906/7	1907/8	1908/9	1909/10	1910/11
Wiolonczeliści.										
Hecking	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Paweł Bazelaire.	3	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Jan Gerardy	—	2	—	—	—	1	—	—	—	—
Józef Salmon	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—
Argiewicz *)	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—
Gokisch	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—
Hugon Becker	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—

*) Cyfry oznaczają liczbę występów.

Al. Wierzbiiłowicz	—	—	1	—	—	—	—	1	—	—
Jan Hock	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—
J. Klengel	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—
Guilhermina Suggia	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—
D. Czerniawski	—	—	—	—	3	2	2	3	—	—
Elza Rüger	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—
Henryk Adamus	—	—	—	—	—	1	1	—	—	—
A. Cink	—	—	—	—	—	3	2	2	—	—
Kinkulkin	—	—	—	—	—	—	1	2	—	—
Jan Sebelik	—	—	—	—	—	—	5	17	2	—
St. Bem	—	—	—	—	—	—	—	2	3	—
Eli Kochański	—	—	—	—	—	—	—	4	8	3
K. Sarnecki	—	—	—	—	—	—	—	2	3	1
Pablo Casals	—	—	—	—	—	—	—	1	—	1
W. Giżycki	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—
Leopold Roztropowicz	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2
Śpiewacy i śpiewaczki.										
A. Bandrowski	4	2	1	—	—	1	—	—	—	—
Kruszelnicka	1	1	—	—	—	—	—	—	—	—
Mikołaj Rotmühl	1	—	1	—	—	—	—	—	—	—
Myszuga	3	5	3	6	—	1	1	4	1	—
Eliza Lewińska	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Viertel de Sambuc	2	1	—	—	1	4	1	—	—	—
Janina Korolewicz	1	—	—	—	—	2	11	—	—	—
W. Grąbczewski	2	1	—	1	—	2	2	2	—	1
Bohus-Hellerowa	2	1	6	—	—	—	—	—	—	—
Margot Kaftal	2	1	8	1	—	—	1	—	3	—
M. Nowacka Merklowa	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Józefina Szlezygierowa	2	—	1	3	—	—	—	—	—	—
Olimpja Boronat.	3	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Juljusz Hofman	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—
St. Żeleński	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Didur	2	2	—	—	—	2	—	—	—	—
Chotkowska	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—
St. Bogucki	1	—	—	—	—	—	—	—	2	—
Marja Bogucka	1	2	—	1	1	5	—	—	—	—
Adam Piaskowski	—	2	—	—	—	—	—	—	—	—
L. Spiess	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—
J. Kaschman	—	6	7	2	—	—	—	—	—	—
Władysław Florjański	—	2	—	—	—	—	—	—	—	—
Helena Tracewska	—	2	—	—	—	—	—	3	—	1
Tadeusz Leliwa	—	1	4	—	1	1	4	—	1	4
Michalina Frenkiel	—	1	1	—	1	2	—	—	3	—
M. Lewicki	—	1	—	—	1	1	—	—	—	—
Regina Pinkiertówna	—	1	—	1	—	—	—	—	—	—
A. Wertheim	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—
Ludwika Onyszkiewicz	—	3	—	—	—	—	—	—	—	—
Konrad Zawiłowski	—	2	2	4	—	1	1	—	—	—
Felicja Romanowska	—	2	1	—	—	—	—	—	—	—
Emma Kaschman	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—
Kamińska Latoszyńska	—	1	5	1	2	2	2	4	—	—
M. Heller Olszowska	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—
Adelajda Bolska	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—
R. Halpern	—	1	—	—	—	1	—	—	1	1
Sonchi-Sąchocka	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—
F. Kaszowska	—	—	2	—	—	—	—	—	1	1

*) Cyfry oznaczają liczbę występów.

W. Jeromin	—	—	6	2	—	1	—	1	—	—
Janina Niekrasz	—	—	3	—	—	—	—	—	—	2
Cudziewicz	—	—	3	—	—	—	—	—	—	—
H. Szczepkowska	—	—	1	—	—	1	—	—	—	—
Matuszyńska	—	—	1	—	—	–	—	—	—	—
Marja Lednicka	—	—	1	—	—	1	–	—	—	—
H. Drzewiecki	—	—	1	—	—	—	1	1	—	—
Józef Birnbaum	—	—	2	—	—	—	—	—	—	—
Zboińska Ruszkowska	—	—	2	1	1	8	—	—	—	—
H. Kneblewska	—	—	1	—	-	—	—	—	—	—
P. Galewski	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—
Janina Syrokomla	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—
Witold Biernacki	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—
Zofja Pilarska	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—
Karolina Kliszewska	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—
Ignacy Dygas	—	—	6	—	4	6	—	1	—	1
St. Sienkiewicz	—	—	6	2	—	—	—	—	—	—
Marja Lange	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—
B. Nepomucki	—	—	5	—	—	—	—	—	—	—
W. Szeller	—	—	5	4	1	—	—	—	—	—
L. Wierzbicki	—	—	5	—	—	—	—	—	—	—
Pilarska	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—
L. Brusendorfowa	—	—	1	—	1	4	1	—	1	—
Lubicz Strzemińska	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—
Ed. Starno	—	—	—	3	—	—	—	—	—	—
Marja Lange	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—
Sequard Różański	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—
Józefa Bielska	—	—	—	2	—	—	—	—	—	—
Adela Comte-Wilgocka	—	—	—	1	—	—	1	3	4	8
Sembrich Kochańska	—	—	—	—	1	—	—	1	—	—
Janina Czaplińska	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—
Stein-Krzemiński	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—
Tarnawski	—	—	—	—	1	1	2	—	—	—
W. Brzeziński	—	—	—	—	3	3	8	3	3	1
K. Pietraszewska	—	—	—	—	1	1	—	2	2	5
A. Ostrowski	—	—	—	—	1	3	10	6	5	—
Z. Mossoczy	—	—	—	—	1	1	—	7	—	—
W. Kawecka	—	—	—	—	—	4	—	—	—	—
M. Tracikiewicz	—	—	—	—	—	4	6	12	1	—
Siniarski	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—
Taida Donimirska	—	—	—	—	—	1	1	—	—	—
Stefan Idzikowski	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—
G. Warmbrodt	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—
S. Korwin Szymanowska	—	—	—	—	-	1	—	1	1	—
Marja Kozłowska	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—
Joanna Wertheimówna	—	—	—	—	—	—	2	1	—	—
Wł. Malawski	—	—	—	—	—	—	7	6	2	—
Helena Oleska	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—
M. Otto Trąmpczyńska	—	—	—	—	—	—	9	—	—	—
S. Metaxian	—	—	—	—	—	—	4	7	—	—
Jadwiga Camiliowa	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—
Łowczyński	—	—	—	—	—	—	11	—	—	—
M. Wohlówna	—	—	—	—	—	—	2	2	5	—
J. Sollohub	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—
M. Nowacka	—	—	—	—	—	—	1	1	—	3
Rechtleben	—	—	—	—	—	—	4	—	—	—

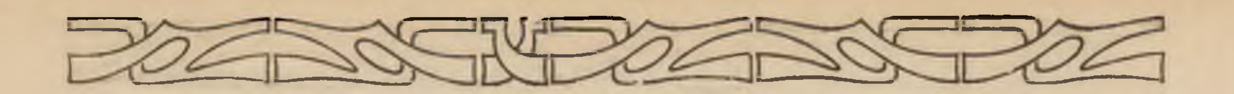
*) Cyfry oznaczają liczbę występów.

Józef Chodakowski	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—
M. Aleksandrowiczówna	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—
Marja Stern	—	—	—	—	—	—	1	2	—	—
Niedźwiedzki	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—
K. Kliszewska	—	—	—	—	—	—	3	—	—	—
Aurelja Mierzyńska	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—
Dr. L. Pruss	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—
Bończa Tomaszewska	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—
M. Mokrzycka	—	—	—	—	—	—	—	7	—	—
M. Piryńska	—	—	—	—	—	—	—	6	—	—
A. Kiersnowski	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—
A. Borkowski	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—
A. Lubelski	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—
Marja Wróblewska	—	—	—	—	—	—	—	1	1	2
Józefina Carnioli	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—
A. Potocka	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—
Helena Moysewiczowa	—	—	—	—	—	—	—	4	—	—
Jan Stern	—	—	—	—	—	—	—	3	—	—
J. Lewicka	—	—	—	—	—	—	—	3	1	—
J. Cygańska	—	—	—	—	—	—	—	1	—	1
Helena Mączyńska	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—
Anna Kalinowska	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—
Jan Majerski	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—
Ignacy Lewin (Halewy)	—	—	—	—	—	—	—	1	—	1
A. Reman	—	—	—	—	—	—	—	3	—	—
M. Field	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—
Jadwiga Lachowska	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—
Henryka Mroczkowska	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—
Ter. Ostoja Schaffner	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—
J. Kelter	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—
Z. Wojnowska	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—
A. Plewczyńska	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—
N. Rozwadowska	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—
B. Przybylska	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—
T. Ziembińska	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1
Estella Birnbaum	—	—	—	—	—	—	—	—	—	4
Br. Dziedzicki	—	—	—	—	—	—	—	—	—	6
Piotr Szepietowski	—	—	—	—	—	—	—	—	—	4
Hanna Skwarecka	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2
Marja Korab	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1
A. Welke	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1
Jadwiga Rejewska	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1
Józefina Warszawska	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1
Al. Hubert	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1
Malbor	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1
Al. Gryf Trzeciecki	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1
Jan Bajkowski	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1
Lasota	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1
Ina Rodey	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1
Ola Gurland	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1
Z. Zabiełło	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1
* * *										
Gemma Bellincioni	1	2	3	—	—	1	—	—	—	—
F. de Lucia	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Józef Russitani	1	—	—	5	—	—	—	—	—	—
Alma Webster Pewell	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—

*) Cyfry oznaczają liczbę występów.

Carotini	1	—	—	—	1	—	—	—	—	—
Ines de Frate	3	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Marja Pozzi	3	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Fr. Marconi	3	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Hektor Brancaleoni	3	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Teodor dr. Lirhammer	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Matii Niessen Stone	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Rajmund zur Mühlen	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Tilly Koenen	1	1	—	—	—	—	—	—	—	—
Eliza Wiborg	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Karol Fürstenberg	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Fr. Naval	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Estella Liebling	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—
Alicja Barbi	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—
Alicja Cucini	—	5	1	—	—	—	—	—	—	—
Arist. Sillich	—	3	3	2	1	—	—	—	—	—
Elza Bengiell	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—
M. Battistini	—	1	2	1	1	1	2	1	—	1
Emilja Rosse	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—
Adrjan. Kraus Osborne	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—
Dr. Feliks Kraus	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—
Marja Heglon	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—
I. Mauguierre	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—
I. M. T. Orelio	—	2	—	—	—	—	—	—	—	—
Van Dyck	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—
Max Karolowa	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—
E. Strassern	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—
Ida Ekman	—	2	—	—	—	—	—	—	—	—
Nina Faliero Dalcroze	—	2	1	—	—	—	—	—	—	—
Marja Kraus Weiner	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—
A. Trebeli Dolores	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—
Luce	—	—	1	—	1	—	—	—	—	—
G. Fascielo	—	—	7	—	—	—	—	—	—	—
Miotti	—	—	7	—	—	—	—	—	—	—
Monti Baldini	—	—	7	5	—	—	—	—	—	—
Lucyna Breval	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—
Felia Litvinne	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—
Marcelina Pregi	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—
Sandza Nedo	—	—	2	—	—	1	—	—	—	—
G. Armanini	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—
Izabella Orbelius	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—
Aino Acktée	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—
Marjan Alma	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—
F. d' Andrade	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—
Eryk Schmedes	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—
Irena Abendroth	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—
Italia Fonda	—	—	—	3	—	—	—	—	—	—
Cezar Preve	—	—	—	3	—	—	—	—	—	—
Olivia Petrella	—	—	—	2	—	—	—	—	—	—
Ivetta Guilbert	—	—	—	2	—	—	2	—	—	—
Artot de Padilla	—	—	—	3	1	—	—	—	—	—
Hektor Gandolfi.	—	—	—	2	—	—	—	—	—	—
Lilly Esten	—	—	—	1	2	1	—	—	—	—
Józef Anzelmi	—	—	—	—	1	—	—	1	—	—
Mary Boyez	—	—	—	—	2	2	—	—	—	—
A. van Loo	—	—	—	—	—	9	5	—	—	—

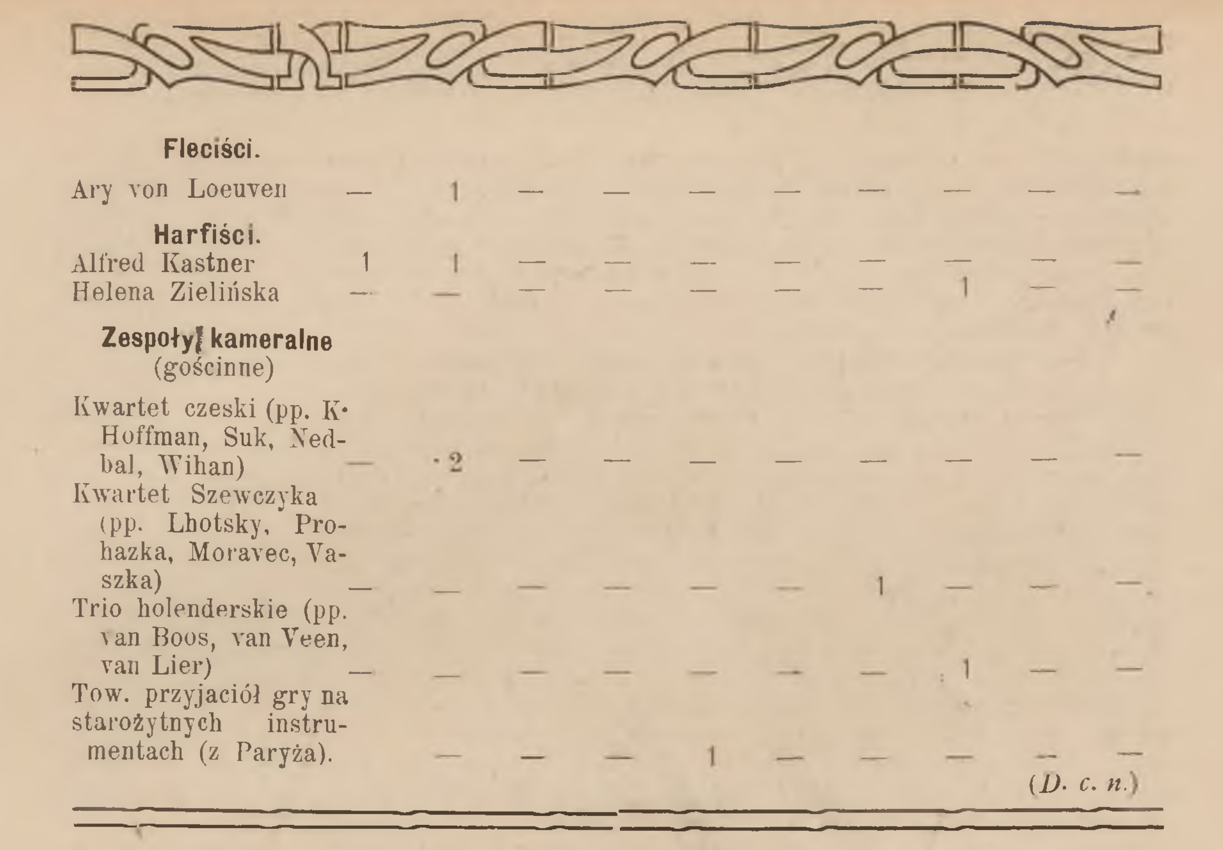
*) Cyfry oznaczają liczbę występów.



Bianka Marchesi	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—
Kara-Ermit	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—
Ehrentraut	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—
G. Navarrini	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—
Hericlée Darclée	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—
Szipanek	—	—	—	—	—	—	4	—	—	—
W. Bayerlein	—	—	—	—	—	—	5	3	—	—
Paweł Schmedes	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—
Marja Gay	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—
Elsa Dorcelle	—	—	—	—	—	—	2	—	1	—
Fr. Alda	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—
Maggie Teyte	—	—	—	—	—	—	3	—	—	—
Wialcewa	—	—	—	—	—	—	1	1	—	1
J. Szulgin	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—
Sorga	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—
M. Jaernefeldt	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—
W. Alberti	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—
Titta Ruffo	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—
Charlota Wiebe	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—
Mally Borga	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—
Dimitresco	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—
Bobrow	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—
Erna Georgi	—	—	—	—	—	—	—	1	—	1
Carmen Melis	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—
B. de Resky	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—
M. Dolina	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—
M. Michajłowa	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—
K. Sawieljewa	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—
M. Sławiańska	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—
Oresto Marini	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—
Anna Michel	—	—	—	—	—	—	—	1	1	—
Regina d'Artelli	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—
G. Rossi	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—
Lucille Marcel	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—
Leonidas Sobinow	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—
W. Panina	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—
M. Wasiljew	—	—	—	—	—	—	—	—	l	—
Agnes Borgo	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—
H. Taenzler	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—
Selma Kurz	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—
Dr. Otto Briesemeister	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—
Francillo Kaufman	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1
L. Korbrowa	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1
Signe Boberg	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1
Calma Vesela	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1
Acerbi	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1
A. Maksanin	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1
N. Plewicka	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1

Organiści.

Henryk Rossi	—	2	—	—	—	—	—	—	—	—
K. Widor	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—
Rangl Śmigielski	5	3	4	—	—	—	—	1	—	—
Breitenbach	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—
Cl. Eddy	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—
M. Surzyński	—	—	1	4	6	3	3	11	2	—
Gustaw Wright	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—
Adam Ore	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—



Fleciści.										
Ary von Loeuven	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—
Harfiści.										
Alfred Kastner	1	1	—	—	—	—	—	—	—	—
Helena Zielińska	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—
Zespoły kameralne (gościnne)										
Kwartet czeski (pp. K. Hoffman, Suk, Nedbal, Wihan)	—	2	—	—	—	—	—	—	—	—
Kwartet Szewczyka (pp. Lhotsky, Prohazka, Moravec, Vaszka)	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—
Trio holenderskie (pp. van Boos, van Veen, van Lier)	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—
Tow. przyjaciół gry na starożytnych instrumentach (z Paryża).		—	—	—	1	—	—	—	—	—

(D. c. n.)

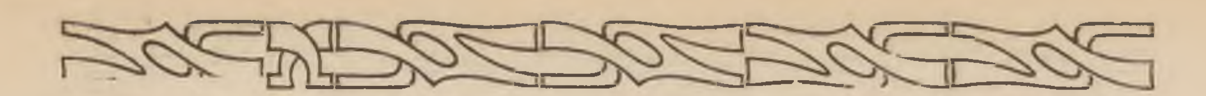
Nowe książki polskie z zakresu muzyki.

1. Cezary Jellenta: Grający Szczyt.
2. H. Opieński: Chopin jako twórca.
3. Źródła do historji sztuki i cywilizacji w Polsce.

Cezary Jellenta. Grający Szczyt. Studja syntetyczno-krytyczne, Kraków, 1912.

W niniejszym cyklu estetycznych studjów zamknął autor przepiękny i nacechowany nawskroś odrębnem ujęciem tematu szkic syntetyczny o Chopinie. Dziwny może tytuł: Dzwony Chopina symbolizuje ową magnetyczną moc chopinowskiej muzyki, która dźwięki serc ludzkich, drgające jak tętno dzwonu przelewa z bezpośrednią siłą w dusze słuchaczów. Nie mamy przed sobą fachowej rozprawy, oświetlającej krytycznie technicznej sfery muzyki chopinowskiej, lecz parafrazę, a raczej uczuciową transpozycję dźwięków muzycznych na czarowną poezję słowa, którego podniosła skala odpowiada tragicznemu napięciu chopinowskiej sztuki. Od pierwszych słów czujemy, że przemawia do nas artysta, wrażliwy na nieuchwytne, ledwo słyszalne szepty psychicznych odruchów, przetwarzający je na współdźwięczny rytm nastrojowych obrazów, pełnych barwnego przepychu i eterycznej lekkości. Potrącając niemal o wszystkie zasadnicze tony muzyki chopinowskiej, akcentuje autor z przedziwną intuicją jeden jej rys znamienny: erotyczną tęsknotę „wysubtelizowaną do niepoznaki i do granic panteizmu“. Powiedzenie to jest bardzo głębokie: u Chopina wszystko przesycone nawskroś erotyzmem, lecz ów erotyzm drga taką krystaliczną czystością, że zatraca swój właściwy charakter, a nabrzmiewa do rozmiarów wszechludzkiej melancholji. By nie zmącić tej śnieżnej czystości, nato trzeba było oczywiście geniuszu Chopina; epigoni bowiem chopinowscy pochwyciwszy tę strunę jego muzyki, przepoili poezję erotyzmu brutalną namiętnością i grubą żądzą zmysłów, nie cofając się przed banalnością pomysłów: dowodem Skrjabin, u którego erotyzm przeradza się w jawny seksualizm.

Z jednym poglądem autora przecież zgodzić się nie mogę: oto zestawiając ducha twórczości chopinowskiej z muzyką beethovenowską, widzi autor w Beethovenie „stwórzyciela i rozkazodawcę pewnego świata zewnętrznego“ w przeciwstawieniu do Chopina, który „jest wywoływaczem pewnego świata wewnętrznego, złożonego z sa-



mych uczuć. Jest w tym poglądzie dowolnie skonstruowana formuła celem wydobycia kontrastów czy raczej pewna nieścisłość tem jaskrawsza, że—jak autor w innem miejscu wyznaje — jest dla niego muzyka beethovenowska „półboską, nadludzką i nadziemską, oderwaną od nurtujących żalów jednostki"; trudno więc o dobitniejsze określenie wnętrznego charakteru tej muzyki, nie mającej nic wspólnego z zewnętrznym, realnym bytem, lecz wyrosłej z tragicznych wizji pustelnych, z szarpań i bólów samotności: wszak Beethoven — to najgłębszy panteista.

H. Opieński; Chopin jako twórca. Objaśnienie jego utworów. Wydawnictwo M. Arcta w Warszawie (Książki dla wszystkich, № 537).

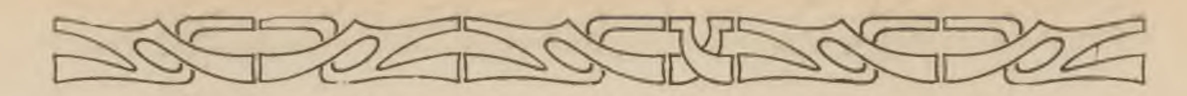
Autor pragnie dać klucz do zrozumienia twórczości Chopina wprawdzie bez ściśle technicznego aparatu muzycznego, lecz drogą wniknięcia w uczuciową i nastrojową treść jego muzyki i z odrzuceniem całego balastu anegdotycznego, jakim grzeszyły dawniejsze analizy „krytyczne". Nakreśliwszy najogólniej główne etapy rozwoju, które przebyła twórczość Chopina, zanim osiągnęła kulminacyjny punkt w samodzielnej i odrębnej swym charakterem muzyce, odbiegającej pod względem harmonicznym, rytmicznym i kolorystycznym od wszystkich dawniejszych typów formalnych, zajmuje się autor szczegółową analizą wszystkich kompozycji chopinowskich od pierwszych prób młodzieńczych aż do natchnionych arcydzieł epoki paryskiej. Autor posługuje się bardzo często sądami, skrystalizowanymi w zagranicznych pracach (Niecksa, Leichtentritta, Breithaupta), lub wplata entuzjastyczne poglądy Schumanna, mimo wieku zawsze świeże i żywotne. Wprawdzie nie da się zaprzeczyć, że owo zapożyczanie się u drugich pozbawia książkę osobistego tonu, stanowiącego poniekąd o jej wartości, lecz zważywszy cel pracy, pragnącej w orjentacyjnym obrazie przedstawić dla najszerszych warstw ogółu obecny stan badań analityczno-krytycznych w sposób przystępny, a jednak rzeczowy, metody tej potępić nie możemy. Najwięcej samodzielności posiada ustęp o pieśniach Chopina, zawierający wiele trafnych i cennych uwag; autor stara się obudzić zrozumienie dla tej zaniedbanej dotychczas gałęzi w twórczości chopinowskiej i wskazuje, że w rozwoju pieśni nowoczesnej zajmują liryki Chopina doniosłe stanowisko ze względu na tkwiące w nich pierwiastki deklamacyjne, nastrojowe i harmoniczne.

Nie wątpię, że ta niewielka rozmiarami książeczka przysłuży się dobrze sprawie kultu dzieł chopinowskich: jest w niej dużo treści, forma przejrzysta i zręczna. Wyznam szczerze, że stawiam ją pod względem wartości wyżej nad książkę p. Opieńskiego o Chopinie, wydaną w przededniu roku jubileuszowego.

Źródło do historji sztuki i cywilizacji w Polsce. Tom I, wydał Adam Chmiel. Wydawn: Akademji Umiejętn. w Krakowie, 1911.

Szczegółowe sprawozdanie z tej publikacji wykraczałoby poza ramy i cel niniejszego pisma; zwracam na nią uwagę tylko ze względu na zawarte w niej notatki, pozostające w związku z muzyką, a więc ważne dla dziejów kultury i ruchu muzycznego za Jagiellonów. Zasłużony wydawca zebrał bowiem z niezwykłą sumiennością rachunki dworu królewskiego z lat 1544 — 1567, spisane przez Stanisława Włoszka i Justa Ludwika Decjusza, a spoczywające w rękopisach bibljoteki cesarskiej w Petersburgu i bibljoteki XX. Czartoryskich w Krakowie i uzupełnił je cennymi przypiskami i nadzwyczaj dokładnym wykazem osób, miejscowości i przedmiotów, ułatwiającym natychmiastowe zorjentowanie się w nawale materjału. Wśród wydatków na potrzeby muzyczne główną pozycję zajmują należytości za naprawę instrumentów (organów, klawicymbału, kotłów), wydatki na struny, na pensje roczne muzyków królewskich i ich zaopatrzenie i nadzwyczajne datki za popisy lub powitalne produkcje w czasie przyjęć i uroczystości Do najcenniejszych szczegółów źródłowych zaliczyć należy notatkę o Mikołaju Gomółce pod datą 28 grudnia 1515 r., obalającą więc dawniejsze twierdzenia, że wzmianka o Gomółce pojawia się po raz pierwszy w r. 1546; „Gomolka puer" otrzymuje sutą pościel i ubranie i cieszy się nadzwyczajną łaską królewską. Prócz tego wspominają „Rachunki dworskie" w r. 1567 o Stanisławie Gomółce z Lanckorony, lecz nie dostarczają żadnych danych dla rozstrzygnięcia kwestji, czy ten znany skądinąd „faber Lanczkoronensis" pozostawał w jakichś stosunkach pokrewieństwa z naszym kompozytorem.

Dr. Józef W. Reiss.



List z Wiednia.

Koncerty polskie: Szymanowski, Fitelberg, Kochański, Rubinstein, Friedman, Lalewicz i in.

Jedną z największych sensacji sezonu muzycznego był niewątpliwie koncert kompozytorski Szymanowskiego, którego nazwisko jest obecnie na ustach całego świata muzycznego, wybrednego, a surowego dla nowicjuszów Wiednia. Prasa nie szczędzi Szymanowskiemu największych superlatywów przyznając naszemu genjalnemu kompozytorowi nadzwyczajny polot, imponującą wiedzę, prawdziwie szczere natchnienie i, co najważniejsze, własną, zupełnie odrębną, fizjognomję. Symfonja B-dur, o której wielkiej wartości muzycznej pisano obszernie w swoim czasie po koncercie benefisowym Fitelberga w Warszawie, była wykonana przez tegoż z taką werwą z takim pietyzmem i pedantyczną dokładnością, że nawet orkiestra, ten pierwszy, a bodaj czy nie najsurowszy krytyk, po ostatniej próbie zgotowała entuzjastyczną owację tak twórcy jako też dyrygentowi. Na koncercie owacja powtórzyła się z większą siłą, pociągając za sobą całą salę. Sonata fortepjanowa, napisana podług tego samego szematu, co i symfonja, jest dziełem imponującem w swej kolosalnej budowie; tematy szerokie, przecudowne, wyrastają jakby jeden z drugiego, tyle tam pokrewieństwa logicznego między niemi. Mistrzowska robota polifoniczna obok szczerego natchnienia, przepojona czasami wprost nadziemską pięknością harmonja (Sarabanda), niezrównana fantazja (temat fugi)—wszystko to w równej mierze nie spotykałem w żadnej sonacie fortepjanowej po Chopinie. Wykonanie tego arcydzieła spoczywało w rękach Artura Rubinsteina, a więc... było mistrzowskie. Rubinstein, którego uważam za jednego z najwybitniejszych pjanistów młodszej generacji, miał kolosalne i najzupełniej zasłużone powodzenie; nie szczędzi mu też najwyższych pochwał krytyka. To samo da się powiedzieć o Pawle Kochańskim, który koncertem Brahmsa porwał publiczność i zdobył sobie uznanie krytyki i świata muzycznego. Wykonana na pierwszym koncercie, pod dyr. Fitelberga, znana Warszawie symfonja Paderewskiego, miała wielkie powodzenie, lecz niestety tylko u publiczności. Prasa przyjęła to dzieło nieprzychylnie, głównie z powodu niezmiernej długości.

Zachęcony powodzeniem, Fitelberg daje tu trzeci koncert z udziałem Godowskiego, który odegra koncert G-dur Beethowena. Program składa się z II symfonji Brahmsa oraz „Zaratustry" Ryszarda Straussa. Nasi pjaniści zaczęli coraz częściej grywać utwory polskie, a przedewszystkiem Lalewicz z dużem powodzeniem wykonał cały szereg utworów polskich Szymanowskiego (warjacje b-moll), Brzezińskiego i in. Ignacy Friedman, jak zwykle, porwał publiczność wykonaniem olbrzymiego programu, w którym zamieszczono między innemi tryptyk Brzezińskiego. Na zakończenie muszę zanotować bardzo sympatyczne przyjęcie, jakiego tu doznała pjanistka, panna Janina Ładówna.

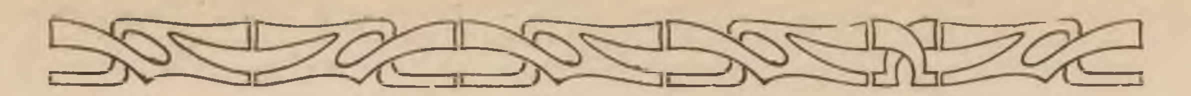
Juljusz Wolfsohn.

Wiedeń, w drugiej połowie stycznia.

Opera i koncerty.

Repertuar naszej sceny operowej nie zawierał w ostatnich czasach żadnych nowości i składał się z dzieł znanych, dawanych bądź w zmienionych obsadach, bądź z udziałem artystów przyjezdnych, których występy wnosiły pewne ożywienie. Z powodu wyjazdu nie na wszystkich tych występach mogłem być obecny, więc z konieczności sprawozdanie moje nie będzie kompletne, gdyż nie umiem pisać o tem, czego nie słyszałem, chociaż niektórzy „wielcy" krytycy czynią to z łatwością.

Zacznijmy więc od p. Ignacego Dygasa, który w połowie stycznia zakończył swoje gościnne występy. Pożegnał on Warszawę partją Radamesa („Aida"), która najbardziej może odpowiada rodzajowi jego głosu, przedstawiającemu się najlepiej w rolach bohaterskich. Artysta ten pracował z powodzeniem na naszej scenie i cieszył się ogólną sympatją dzięki swym wybitnym zaletom wokalnym, pozatem ze śpiewaczek polskich mamy do zanotowania występy p. Stajewskiej (sopran) i p. Obałkiewiczówny (so-



pran koloraturowy), które nie sprawiły większego wrażenia, natomiast znana artystka p. Margot-Kaftalówna cieszyła się powodzeniem jako wykonawczyni partji Mimi w pięknej operze Puccini'ego „Cyganerja“, słuchanej zawsze z prawdziwą przyjemnością.

Sensacją ostatnich dni były występy znakomitego śpiewaka rosyjskiego p. Jerzego Bakłanowa. Artysta ten posiada nadzwyczaj piękny, potężny głos barytonowy, o skali tak rozległej, że odtwarza z powodzeniem nawet partje basowe (Mefistofeles w „Fauście“), chociaż oczywiście w partjach barytonowych talent wokalny p. Bakłanowa jaśnieje większym blaskiem. To też występ tego niepospolitego śpiewaka w „Rigoletto“ (partja tytułowa) dostarczył słuchaczom niezwykle podniosłych wrażeń, tembardziej, iż jako artysta p. Bakłanow stoi również bardzo wysoko. Jego gra sceniczna odbiega daleko od przeciętnego szablonu, w najmniejszych nawet drobiazgach różni się zasadniczo od zwykle przez nas oglądanej i porywa słuchacza swą oryginalnością, potęgą i siłą wyrazu. Zbyteczne dodawać, iż wielki ten śpiewak i artysta doznał entuzjastycznego wprost przyjęcia.

Wspomnieć także z uznaniem należy o p. Lidji Lipkowskiej (sopran koloraturowy), która wystąpiła w starej operze Donizetti'ego „Lucja z Lamermooru“, zdobywając powodzenie subtelnem traktowaniem rozlicznych szczegółów technicznych i ładnym, miłym, chociaż niezbyt silnym głosem.

A. Zabłocki

— 21 b. m. w niedzielno-popołudniowym koncercie w sali Filharmonji brał udział p. Sterling. Młody pjanista przecenił swoje siły, porywając się na odtworzenie dzieł Chopina, do czego nie upoważnia go jeszcze ani poziom jego rozwoju artystycznego, ani nawet sprawność techniczna. Najlepiej stosunkowo wykonane „Scherzo“ b-moll z wyjątkiem kilku bardziej interesujących momentów, było traktowane bardzo powierzchownie. Impromptu Fis-dur odegrał pan S. ciężko i w tempie zbyt powolnem, a w polonezie A-dur, ciężko potężnej wymowy tego arcydzieła, odezwał się tylko daremny wysiłek wykonawcy. Lepiej bez porównania wypadło wykonanie „Warjacji symfonicznych“ Francka z orkiestrą, które zrobiłyby były zupełnie dobre wrażenie, gdyby p. Sterling rozporządzał pełniejszym tonem, odegrał je bowiem z dużą dozą poczucia rytmiki i zrozumienia.

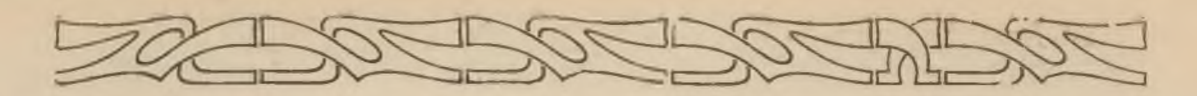
Część orkiestrową koncertu wypełniły: „Symfonja Fantastyczna“ Brlioza i „Uwertura-husycka“ Dworzaka pod mistrzowską dyrekcją Birnbauma.

— Pomiędzy utworami orkiestrowemi, z których składał się program dziewiątego „Poranku ludowego“, wykonano wyjątek z suity orkiestrowej p. F. Starczewskiego p. t. „Wieczór“ i „Menuet“. Oba te utwory odznaczają się melodyjnością, a szczególnie „Menuet“, w którym na podkreślenie zasługują zręcznie przeprowadzone imitacje i dobra instrumentacja. Wykonawcą solowego numeru („Elegja“ Poppera) był p. K. Butler, wiolonczelista W. O. S. Subtelna i zabarwiona uczuciem gra p. B. zdobyła sobie gorące uznanie zapełniającej salę publiczności pod postacią rzęsistych oklasków, któremi zmuszono artystę do bisowania.

– Z największem skupieniem słuchano na środowym „Wieczorze“ Czajkowskiego (24|I) 4-ej symfonji, którą tak znakomicie umie prowadzić Birnbaum. Tym razem była również świetnie wykonana z wyjątkiem „Scherza“, w którym harmoję zamąciły na chwilę pewne niezgodności rytmiczne w pizziccato smyczkowych instrumentów. Nadzwyczaj efektownie wykonano także śliczną suitę „Dziadek do orzechów“. Oprócz orkiestry przyjął w koncercie udział p. I. Halevy, śpiewak, posiadający głos ładny i poważnie pod względem wyrobienia zaawansowany. Odśpiewał on wyjątki z op. „Eugenjusz Onegin“ bardzo czysto, lecz bez artystycznego pogłębienia, co wskazuje, że pracy p. Halevy'ego w tym kierunku nie można jeszcze uważać za skończoną.

Tad. Cz.

Z braku miejsca odkładamy do przyszłego zeszytu sprawozdanie z koncertów W. O. S., które się odbyły 12/I (z udziałem M. Labji), 16/I (komeralny z udz. prof. Melcera i Z. Birnbauma), 23/I z udz. p. Wilgockiej) i 26/I (z udziałem Flescha).



KRONIKA.

WARSZAWA.

= Kompozytor i pianista, p. **Juljusz Werthelm**, zaproszony do Londynu, weźmie udział w jednym z 10 koncertów symfonicznych, zapowiedzianych w tamtejszej „Queens-Hall".

= Tenor bohaterski opery naszej, p. **Ignacy Dygas**, wyjeżdża do Włoch i Austrji na szereg występów gościnnych.

Z CAŁEGO ŚWIATA.

= Z MUZYKI W LIPSKU. W pierwszej połowie sezonu w Gewandhausie lipskim odbyło się 9 koncertów abonamentowych, z których 8 pod dyr. Nikischa, a jeden (7-my) pod dyr. kapelm. opery drezdeńskiej, Schucha. Programy—jak zwykle—mało zawierały nowości. Powtarzano — według zwyczaju—rzeczy dobrze znane i „ograne". Nowalją były trzy nieduże utwory: uwertura Regera op. 120, uwertura Jerzego Schumana p. t. „Radość i życie" i uwertura op. 4 piętnastoletniego Korngolda z Wiednia. Jak na jedno z główniejszych ognisk życia muzycznego to za mało, stanowczo za mało!

=P.SEWERYN EISENBERGER, pjanista, rodem z Krakowa, koncertował niedawno w Lipsku (dwa recitale w sali Kaufhausu) i spotkał się z nadzwyczaj entuzjastycznem przyjęciem ze strony publiczności i krytyki. Ta ostatnia stawia Eisenbergera w szeregu pierwszorzędnych pjanistów doby obecnej, wyróżnia nadzwyczajną technikę, temperament i siłę wyrazu.

= ARTYŚCI POLSCY ZA GRANICĄ. W nowo założonej operze berlińskiej „Kurfürstenoper" występuje dr. Konrad Zawiłowski. W salach koncertowych berlińskich śpiewały w ostatnich czasach panie: Iza Rybicka z Inowrocławia i Halina Czarlińska. Helena Zboińska-Ruszkowska, skończywszy występy w teatrze Dal Verme w Medjolanie, śpiewa obecnie w Trjeście.

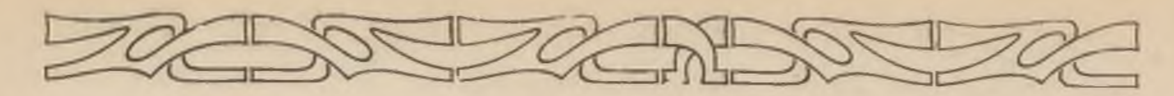
= BERLIN. W sali „Deutscher Hofu" odbył się wielki koncert „Harmonji" pod kierunkiem A. Dołżyckiego, poświęcony wyłącznie utworom Mieczysława Sołtysa· Olbrzymia sala koncertowa okazała się i tym razem za małą na pomieszczenie tłumów, które się do niej cisnęły. Wykonano „Sielanki" i oratorjum „Śluby Jana Kazimierza". W koncercie brali udział soliści: pp. Łagodzińska, Cezar Zawiłowski i Dux, chóry męskie i mieszane w liczbie 140 osób.

= ZAROBKI KAPELMISTRZÓW. Zajęcie polegające — w mniemaniu publiczności — na machaniu pałką i noszeniu fraka, staje się coraz rentowniejsze. Maestro Campanini pobierał w sezonie ubiegłym w New-Jorku po 3.750 franków tygodniowo, zmarły w roku ub. Mahler otrzymał ze sezon trwający od 1 lutego do 15 kwietnia 50,000 marek. W Bostonie Muck, jako dyr. orkiestry tamtejszego towarzystwa symfonicznego, otrzymał za sezon pięciomiesięczny 75,000 franków, a kapelmistrz — bez sławy jeszcze — Karol Pohlig, zaangażował się do Filadelfji za 40,000 franków.

= OPERA ROSYJSKA ZA GRANICĄ. W sezonie 1910/1911 wystawiono „Borysa Godunowa" w Pradze (po czesku), 25 listopada 1910 r. pod dyrekcją Kowarzowicza, w Stokholmie (po szwedzku), 26 kwietnia pod kierunkiem Wogera. W Niemczech coraz większą popularnością cieszy się Eugenjusz Oniegin, a w Dreznie zaliczony jest nawet do oper robiących kasę. Ostatnio arcydzieło Czajkowskiego poznały miasta: Kolonja (dyrygował Lose) i Wajmar (dyrygował Raabe).

= LWÓW. Bronisławowi Wolfsthalowi, kapelmistrzowi opery lwowskiej, zaproponowano objęcie pultu w wiedeńskiej Volksoperze. Uzasadnioną przeto jest obawa, że opera lwowska utraci wybitnego kapelmistrza, jeżeli temu w czas nie zapobieże.

= TRZECI KONCERT MUZYKI POLSKIEJ G. FITELBERGA. Trzeci z kolei za granicą koncert muzyki polskiej, urządzony staraniem G. Fitelberga, odbył się tak jak i pierwszy w Wiedniu, w sali Musik-Vereinu. Do programu, podobnie jak w Berlinie, włączył G. Fitelberg ostatnie kompozycje Karola Szymanowskiego, więc znaną już w Warszawie II-gą symfonję i niedawno napisaną sonatę A-dur op. 21 (w wykonaniu Artura Rubinsteina). O koncercie tym piszemy obszerniej na innem miejscu (patrz „List z Wiednia"). Następne koncerty muzyki polskiej mają się odbyć w Monachjum, Pradze (17 marca), Berlinie (27 marca) i w Rzymie (w kwietniu). Program koncertu w Pradze wypełnią także dzieła Karłowicza Różyckiego. W koncercie berlińskim przyjmie udział pjanistka p. Melville Liszniewska i grać będzie koncert Melcera.



Muzyka na prowincji.

— **Z Piotrkowa**. Dnia w 25 b. m. odbył się w Piotrkowie koncert na rzecz kolonii letnich dla dzieci z udziałem prof. Al. Michałowskiego i prof. Klajna.

Prof. Michałowski wykonał koncert E-moll Chopina z towarzyszeniem drugiego fortepjanu, oraz Scherzo Cis-moll i Impromptu Fis-dur również Chopina. Nadto obdarzył hojnie rozentuzjazmowaną publiczność dziewięcioma nadprogramowymi numerami, na które złożyły się dzieła Chopina, Liszta, oraz własne, prof. Michałowskiego, urocze improwizacje na tematy chopinowskie. Prof. Michałowski cieszy się ustaloną sławą znakomitego pianisty, ale na koncercie w dniu 25-ym dał dowody, że jest wprost genjalnym tłumaczem natchnień chopinowskich. Takie ujęcie całokształtu dzieła, takie pogłębienie treści, przy absolutnie nieskazitelnej formie, bardzo rzadko daje się słyszeć z estrady koncertowej, nawet wówczas, kiedy afisz zapowiada szumnie reklamowane gwiazdy zagraniczne. Nic dziwnego, że zapał słuchaczy doszedł do zenitu; sala rozbrzmiewała nietylko oklaskami, ale i okrzykami, jakich Warszawa na koncertach nie słyszy.

Prof. Klajn szlachetnym tonem odegrał „Romans“ Wieniawskiego na skrzypcach, oraz szereg pełnych wdzięku utworów z XVII i XVIII ww. na Violi d'amore. Instrument ten o niezmiernie miłem, srebrzystem brzmieniu, pod smyczkiem prof. Klajna niezmiernie się podobał.

Obydwum solistom akompanjowała pisząca niniejsze słowa. *St. B.*

— **Kalisz**. W dniu 14-ym ub. m. koncertował tu Henryk Melcer. Sekcja wychowawcza przy kaliskiem Tow. hygjenicznem urządza jeden koncert do roku na rzecz kolonji letnich i zazwyczaj na ten cel zaprasza p. Melcera, jako związanego z Kaliszem wspomnieniami szkolnemi.

Koncerty te wyrobiły sobie taką sympatję i uznanie, że zwykle sala jest wyprzedana do ostatniego miejsca, zjawisko, jak w Kaliszu, należące do rzadkich. I tym razem koncert zaznaczył się bardzo miłym nastrojem i doskonałym rezultatem kasowym. Artysta, świetnie usposobiony, grał aż 20 numerów z swojego bogatego repertuaru — owacyjnie przyjmowany — zgromadził na swój koncert cały świat inteligencji kaliskiej.

— 17-go stycznia w koncercie Tow. Muzycznego brał udział mistrz Stanisław Barcewicz i odtworzył między innemi koncert skrzypcowy Karłowicza oraz „Jesień“ Landowskiej. Za zaznajamianie „prowincji“ z twórczością rodzimą należą się mistrzowi słowa uznania. Partję fortepjanową koncertu Karłowicza odegrała p. Helena Ostrzyńska, która wykonała ponadto kilka utworów solowych. Koncert Tow. Muz. urozmaicił współudział chóru żeńskiego (przepraszam: „damskiego“, jak chce tego program). Koncert ten był szóstym z kolei urządzonym w b. s. przez Kaliskie Tow. Muzycznym (dyrektor p. Henryk Adamus). O pierwszym koncercie podaliśmy swego czasu sprawozdanie. W następnych czterech przyjmowali udział przeważnie artyści warszawscy. A więc na drugim koncercie śpiewała p. Comte Wilgocka szereg pieśni Beethovena i Schumanna, pjanistka, p. Zofja Bernstein, grała sonatę op. 27 Nr. 1 i Rondo G-dur Beethovena. Chór mieszany Towarzystwa wykonał „Grajka“ Gounoda. Solistami 3-go koncertu byli pp. Drutman (skrzypce) i Kelter (śpiew). Pierwszy grał koncert skrzypcowy Brucha g-moll, fantazję z op. „Faust” i serenadę Czajkowskiego, a p. Kelter odtworzył kilka arji z „Fausta“, „Don Juana“, „Traviaty“, „Tannhäusera“ i „Halki“. Na IV koncercie, urządzonym z okazji uroczystości „św. Cecylji“, wykonano kwartet smyczkowy Mendelssohna (pp. Alawdin, Klein, Głębicki i Adamus) i trio fortepjanowe d-moll tegoż kompozytora (pp. Librecht-Makow, Alawdin i Adamus). P. Snaglewski odśpiewał arję z „Janka” Żeleńskiego i „Smutno“ Noskowskiego. Całość programu dopełniły dwa numery chóralne (Modlitwa z „Jasia i Małgosi“ Humperdincka i „Grajek“ Gounoda). Solistą następnego (5-go) koncertu był p. Stanisław Namysłowski (koncert skrzypcowy Mendelssohna i dwa mniejsze utwory Czajkowskiego i Sarasatego). Zespół kwartetowy (pp. Alawdin, Klein, Głębicki i Adamus) odegrali kwartet smyczkowy Mozarta C-dur. Miejscowy chór męski wykonał „Kościołek“ Beckera.

Redaktor i Wydawca **Roman Chojnacki.**

Odbito czcionkami Warszawskiej Drukarni Estetycznej, Wielka 25.

Przewodnik adresowy.

(Zamieszczenie adresu w niniejszym dziale w każdym numerze pisma kosztuje.
rocznie **2** rb. półrocznie **1** rb.)

Nauczyciele teorji, harmonji, kontrapunktu, instrumentacji.

Biernacki Michał, prof., Widok 14.
Czerniawski Tadeusz, Al. Jerozolimskie 63.
Kruziński Wincenty (lekcje teorji i harmonji) Sadowa 3-19.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Rytel Piotr, Długa 29.
Statkowski Roman prof., Ordynacka 11.
Surzyński Mieczysław, prof., Kanonja 12.
Szopski Felicjan, Al. Jerozolimskie 43.
Chojnacki Roman, Krucza 7,

Nauczyciele śpiewu solowego.

Bogucki Stanisław, Krucza 47 m. 8. Tel. 140-72 przyjmuje od 12—1.
Chodakowski Józef, prof., Ordynacka 11.
Comte-Wilgocka, Bracka 6.
Giustiniani Karol, prof., Nowy-Świat 7
Kamińska-Latoszyńska Marja, prof., przygotowuje do występów scenicznych i estradowych, Sienna 19 m. 2, telef. 245-87. Przyjmuje od 10—12 i od 3—5.
Kozłowska Marja art. opery, Chmielna 31 m. 9. przymuje od 11—1 i od 4—6.
Lipiański Józef prof., Al. Jerozolimskie 66, m. 9 od 11—1 i od 3—5.
Kopytowska Marja, Solna 12.
Mielęcka Jadwiga, Smolna 23—7.
Miller Władysław, Szkolna 1.
Myszuga Aleksander, Krak.-Przedmieście 6.
Otto Władysław, Hoża 23.
Rzepko Władysław, Nowogrodzka 58.

Nauczyciele gry fortepjanowej.

Cymbaliński Stefan, Mokotowska 49.
Domaniewski Bolesław, prof., Hoża 40.
Dzierzbicka Irena, Wilcza 59 m. 5.
Gajewska Felicja, Chmielna 64.
Galewska Eugenja, uczennica prof. Pugno, nagrodzona na konkursie muz. w Paryżu. Obecnie: Paryż, 21 rue Jacob.
Hofman Helena, Sienna 5, od 2—4.
Jaczynowska Katarzyna, prof., Wspólna 33.
Jagodzińska Stefanja, Marszałkowska 22.
Janowska Marja Wiejska 5 m. 20.
Kruziński Wincenty, Sadowa 3-19.
Lewin Henryk, Złota 25.
Łopuska-Wyleżyńska Helena, Wilcza 55—12.
Meizner-Szwarcowa Chłodna 30.
Melcer Henryk, prof., Wspólna 54, m. 7.
Michałowski Aleksander, prof., Włodzimierska 11.
Nowacka Leokadja, Wilcza 55—12.
Ostrzyńska Helena, Hortensja 7 I piętro.
Płosajkiewicz L. T., Prosta 36.
Przyałgowski Ignacy, prof., Zielna 15.
Rafalska Wanda, Złota 37—10.
Różycki Aleksander, prof., Piękna 16B.
Rytel Piotr, Długa 29.
Rytel Aniela, Długa 29.
Szczekowska Paulina Wiejska 13.
Starczewski Feliks (akompanjament), N.-Świat 22,
Stempińska Stanisława, Nowowielka 14 m. 20. przyjmuje od 3 — 4.
Strobl Rudolf, prof., Krucza 41.
Szycówna Leonarda, Żórawia 28.
Tarczyńska Cecylja, Wspólna 52.
Tisserant Ludwik, Krucza 18.
Urstein Ludwik, prof., Krak.-Przedm. 9, (wejście od ul. Królewskiej № 1).
Wąsowska Rudiger Marja prof. szk. Tow. Muz., Marszałkowska 81 m. 19 od 5—7.
Wędrychowska-Czaplicka, Piękna 22, tel. 140-58
Wiśnicka Janina, Elektoralna 20.
Witkowska Wiktorja Kopernika 18.
Wysocka Sława, Nowogrodzka 19.
Zabłocki Adam, prof., Wilcza 16 od 3 — 4.

Nauczyciele gry skrzypcowej.

Aust Romuald profesor, Wspólna 64.
Barcewicz Stanisław, profesor, Ordynacka 10.
Bobilewicz Leopold, Chmielna 45.
Dłutowski Wojciech, Nowy-Zjazd 5.
Drutman Jakób prof., Marjensztadt 19.
Kreczmer Arkadjusz, Obożna 9.
Oziminski Józef, Krak.-Przedmeiście 16.
Klajn Al. prof., Wspólna 56, m. 9.
Klimek Ewaryst, Mokotowska 71—31.
Kownacki Antoni, Wspólna 45.
Seroka Fr., Żórawia 6.
Szpechta, Żelazna 85.
Wyleżyński Adam, Wilcza 55—12.

Nauczyciele gry na flecie.

Królikowski Władysław, Freta 33.

Nauczyciele gry na oboju.

Z. Singer profesor, Krucza 23.

Nauczyciele gry na kontrabasie.

Lewit A., Członek Warsz. Ork. Symf. Nowolipie 40—40.

Kierownicy chórów.

Czerniawski Tadeusz, Al. Jerozolimskie 63.
Godecki Tomasz, Ś to Krzyska 30.
Lachman Wacław, Złota 46.
Maszyński Piotr, Dyrektor „Lutni", Chmielna 8.
Miller Władysław, Szkolna 1.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Otto Władysław, Hoża 23.
Rzepko Władysław, Nowogrodzka 58.
Szulc Bronisław, Marszałkowska 137—12.
Tisserant Ludwik, Krucza 18.
Wyleżyński Adam, Wilcza 55—12.

Kapelmistrze.

Fitelberg Grzegorz, Mazowiecka 8.
Melcer Henryk, Wspólna 54 m. 7.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Oziminski Józef, Krak.-Przedmieście 16.
Szulc Bronisław, Marszałkowska 137—12.
Wyleżyński Adam, Wilcza 55—12.

Kierownicy zespołów salonowych i muzyki antraktowej.

Kokorzycki Stefan, Nowy-Świat 43.
Rysz Jerzy, Śliska 6—14.

Związki.

Związek muzyków Królestwa Polskiego Foksal 14
Związek muzyków i śpiewaków, Nowy Świat 4.
Stowarzyszenie Organistów, Książęca 21.

Uczelnie muzyczne.

Szkoła muzyczna Lucjana Marczewskiego, Wspólna 3 m. 2 i 3, telef. 56-25.

Adresy artystów muzyków i pedagogów zamieszkałych poza Warszawą.

Łódź.

Szwarcbach Stanisław, pianista, kompozytor, Piotrkowska 71.

F. R. Halpern, pianista i krytyk, Zielona 7.

Włocławek.

Neumark — Sokołow Wera, lekcje gry fortepianowej,

Częstochowa.

Wawrzynowicz L. (dyrektor szkoły muz.).

Piotrków.

Alfons Brandt, dyrektor kurs. muz., solista-skrzypek, lekcje gry skrzypcowej i udział w koncertach.

T. Mazurkiewicz, (prof. kursów muz. A. Brandta) lekcje gry fortepianowej, nauk teoret. i udział w koncertach.

Babicka Stefanja, lekcje gry fortepianowej. Specjalność: przygotowanie na wyższy kurs konserwatorjum.

Mława.

W. Szwejkowski (dyr. Lutni). Lekcje gry fortepjanowej i organowej i zespoły chóralne.

Będzin.

K. Herbaczewski (dyr. Tow. muz.) lekcje gry fortepjanowej i zespoły chóralne.

Moskwa.

Pachulski Henryk prof. konserwat., pjanista i kompozytor. Granatnyj zaułek dom Armiańskiego,

Grodno.

Wróblewska Alina, Sadowa 12, kursy muzyczne i kursy gimnastyki rytmicznej według metody Dalcroze'a.

Wilno.

Bohuszewiczówna Wanda, ulica Wielka 5, m 1 współudział w koncertach i lekcje gry skrzypcowej.

Busz Wanda, Zaułek Ś-to Jakóbski № 16 m. 5.

H. Szydłowska, lekcje gry fortepianowej, Ignatowski zaułek 3, m. 3,

Żukowska Bronisława (Nabiereżnaja 4, m. 12) lekcje gry fortepjanowej.

Żyrardów.

Marja Procner, lekcje gry fortepjanowej. Przygotowanie na średni kurs konserwatorjum.

Kraków.

Dr. Chybiński Adolf, Długa 4.

Dr. Zdzisław Jachimecki, Grodzka 47.

Dr. Reiss Józef Władysław, Starowiślna 46, (harmonja, historja muzyki, przygotowanie do egzaminu państwowego).

Heumann Stanisława (uczennica Lampertiego) lekcje śpiewu, Batorego 18.

Lwów.

Różycki Ludomir, Długosza 29.

Skrzydlewski Stanisław, Chorążczyzna 10.

Jarosław Leszczyński, Kurkowa 26.

Henryk Jarecki, nauka partji oper. Ossolińskich II.

Stanisław Mańkowski, Chodkiewicza 9.

Kasparek Sabina (fortepjan) ul. Batorego 36.

Ottawowa Helena (fortepian) ul. Batorego 32.

Billig Teodor (skrzypce) ul. Boczna Snopkowskiej.

Wiedeń.

Wolfsohn Juljusz, pianista, Währinger Gürtel 96.

Poznań.

Panieńska Teresa, Półwiejska 25, lekcje śpiewu solowego,



WARUNKI PRENUMERATY:

W Warszawie, kraju, cesarstwie i zagranicą: rocznie: *3* rb. *60* kop.; półrocznie *2* rb. kwartalnie *1* rb. (W Galicji: rocz. kor. 9, półrocz. kor. 5, kwar. kor. 2.50. Numer pojedyńczy **15** kop. Cena ogłoszeń: 20 kop. za wiersz petitowy

Prenumeratę przyjmują: w Warszawie i na prowincji — wszystkie księgarnie; w Krakowie: księgarnia Piwarskiego i Sp., i biuro dzienników Salomonowej; we Lwowie: księgarnie Altenberga i Połonieckiego; w Poznaniu księgarnia Niemierkiewicza.

W Warszawie oddzielne numery nabywać można w kjoskach i księgarniach.

Redakcja otwarta jest codziennie z wyjątkiem świąt od 12—1 i od 4—6 pp.,

Redaktor przyjmuje od 4 — 5 pp.

Adres Redakcji: **Warszawa, Krucza Nr. 7. Telefon Redakcji № 188-75.**